

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

90 | 2020
Varia

John MacKay, Dziga Vertov. *Life and Work*, volume 1. 1914-1922

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7833>

DOI : 10.4000/1895.7833

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 227-231

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « John MacKay, Dziga Vertov. *Life and Work*, volume 1. 1914-1922 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7833>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2020.

© AFRHC

John MacKay, *Dziga Vertov. Life and Work*, volume 1. 1914-1922

François Albera

RÉFÉRENCE

John MacKay, *Dziga Vertov. Life and Work*, volume 1. 1914-1922, Boston, Academic Studies Press, 2019, 372 p.

- 1 L'ouvrage que vient de publier John MacKay (Professeur à Yale) va assurément marquer d'une pierre blanche les études sur Dziga Vertov et plus largement sur le cinéma soviétique tant l'étendue de ses recherches en archives, le dépouillement d'une large documentation (documents, presse, ouvrages) et le visionnement de toutes les ressources visuelles concernant son sujet en imposent, couplés à une réflexion récurrente sur les méthodes historiographiques employées dans son investigation et par conséquent les limites et la part d'hypothèse qui sont les siennes. Autant dire que si nul ne pourra prendre en défaut l'historien MacKay qui a intégré, vérifié et dépassé toute la documentation déjà disponible, personne ne pourra non plus lui reprocher d'en rester à une compilation factuelle, une accumulation de données qui ne seraient pas ordonnées en fonction d'une intelligibilité. Celle-ci, étayée, on vient de le dire des plus solidement, s'appuie sur des analyses et des hypothèses qui, suivant chronologiquement l'itinéraire de vie et d'activité sociale de David Abelevitch Kaufman, Denis Kaufman, Denis Arkadevitch et Dziga Vertov, inscrit ces derniers non seulement dans leur contexte, mais dans leurs conditions de possibilité. La seule prise en compte de ces mouvements de noms patronymiques et de prénoms d'une seule personne atteste de l'abord périodisé, à facettes, d'un individu pluriel dont il faut rendre compte des transformations. Enfin cette double investigation s'accompagne d'une réflexion critique sur les notions, catégories, dénominations qu'on utilise comme « naturellement » et qu'il faut pourtant interroger sur les plans philologique autant que théorique pour en comprendre le sens et la fonction dans le moment où elles apparaissent : ainsi du mot « *khronika* » qui désigne le cinéma de « non-fiction » ; ainsi

du mot « *demokratiia* » dans l'idéologème « cinéma démocratique » (chez Boltianski) ; ainsi des mots « classe » et « masses » (examinés à la lumière du marxisme et de ses développements – Étienne Balibar).

- 2 De cette vie et de cette carrière écourtées (1896-1954) ce premier de trois volumes ne dépasse pas 1922. Il est largement dévolu à « Vertov avant Vertov » et donc à ses différentes périodes de formation. Il s'ouvre sur une introduction de 96 pages qui pose la question de la pertinence de consacrer une telle somme de travail à ce cinéaste (qui en vient à sa postérité au moment du « cinéma-vérité » et après) suivie de 4 chapitres concernant respectivement : « David Kaufman avant la guerre (1896-1914) » ; « David Kaufman à l'Institut de Psychoneurologie (1914-1916) » ; « Matrices musicale, futuriste, documentaire et marxiste (1916-1918) » ; « De réfugié à propagandiste (1918-1922) ».
- 3 L'auteur pose d'emblée la question de la construction d'une biographie dans son principe général, question qui est réfléchie à tous les moments du texte en fonction des faits envisagés et qui est théorisée en tant que démarche herméneutique. Car, s'interroge MacKay, tel ou tel épisode de la vie de David ou Denis Kaufman, alors que je sais que l'individu en question va devenir Dziga Vertov, puis-je rétroactivement l'appréhender comme élément d'un processus conduisant à ce résultat ? Est-ce tomber dans le piège du « mouvement rétrograde du vrai » (stigmatisé par Bergson) ? Il s'agit plutôt d'un « cercle herméneutique » (p. 85) qui est inévitable et qu'il faut donc assumer mais sous condition de prendre des précautions. On est, en effet, condamné à « spéculer anachroniquement sur cette période de formation à travers le prisme de sa période ultérieure » (p. 139) car il y a un « paradoxe temporel ou narratif » qui « hante le choix des thèmes » par le biographe. « [Ces thèmes] ne sont identifiables comme saillants que par rapport aux travaux ultérieurs de Vertov au cinéma », puisque « si nous devons nous limiter à 1914-1916, aucun d'entre eux ne pourrait être isolé du tableau extrêmement confus de facteurs et d'influences au sein desquels David Kaufman a circulé. Mais Kaufman est devenu Vertov, après tout – et personne d'autre, comme il aurait pu le vouloir à divers moments –, et nous devons donc déterminer laquelle de ces expériences pré-vertoviennes a armé Kaufman pour devenir » Vertov (pp. 69-70).
- 4 Chaque chapitre et parfois chaque partie d'un chapitre voit cette interrogation formulée, en particulier quand on ne sait pas grand'chose d'une période (« Que savons-nous vraiment de la personne de Vertov avant 1914 ? », p. 59). À cet égard MacKay opte pour envisager le « contexte » en terme de *milieu* : milieu familial, milieu professionnel, milieu culturel, social, mais, plus que cela, ensemble de conditions (matérielles, morales, psychologiques, sociales) susceptibles de déterminer son développement et son comportement.
- 5 Ainsi la vie de l'enfant Kaufman à Bialystok (actuelle Pologne). Il y a l'appartenance à la communauté juive soumise régulièrement à des persécutions sous le régime tsariste (pogroms de 1906), à des restrictions dans l'accès à des activités professionnelles, aux études supérieures (*numerus clausus*). Il y a l'activité qu'exerce son père (bibliothécaire et libraire), ses convictions (tolstoïsme). Selon ce qu'on choisit de mettre en avant on pourra considérer que la librairie-bibliothèque de prêt – livres en russe, français, allemand, hébreu et sans doute yiddish – a eu un « effet décisif sur la conscience de Vertov et son frère Mikhaïl » (p. 34). Ou voir dans le « tolstoïsme » du père (végétarien, anti-alcool, anti-tabac) les prémices des passages « pamphlétaires » de *l'Homme à la caméra* à l'endroit des divertissements délétères (film de fiction), de la boisson (bière,

vodka) auxquels on oppose la saine distraction du Club Lénine (jeu d'échecs, concerts radio, lectures). Si l'on se penche sur la ville industrielle de Bialystok en tant que « berceau de la proto-histoire du mouvement ouvrier juif » (Nathan Weinstock, *le Pain de misère. Histoire du mouvement ouvrier juif en Europe*, Maspéro, 1984, tome 1, p. 67), centre clandestin du *Bund* après 1898, lieu de mouvements sociaux et politiques d'envergure (grèves dans le textile, la tannerie, le tabac de dizaines de milliers d'ouvriers) où agissent également le parti social-démocrate, les Socialistes-Révolutionnaires et les anarchistes (groupe Borba), on y verra le creuset où ont pu se forger les idées et les engagements idéologiques de Vertov. En particulier en 1905 et ensuite où le monde lycéen et étudiant est traversé par les débats et les passions politiques (p. 40). Certes ce sont là des hypothèses, mais en resserrant la focale on découvre des faits qui sont, eux, indéniables comme le rôle de la tante Macha Halpern qui a suivi des études médicales à Saint-Petersbourg à l'Institut de Psychoneurologie Bekhterev où David sera admis à son tour en 1914 et ira loger chez elle. Ou comme le fait qu'il suive des cours de piano et violon dans la prestigieuse École de musique de Bialystok et qu'il poursuivra cette formation musicale à l'École militaire Chuguiev près de Kharkhov en 1916 puis auprès de sa première femme, la pianiste Olga Toom avec qui il partage une passion pour Scriabine. Et plus précisément encore, comme le fait qu'il a pour condisciples, dans ses études à Bialystok, les frères Friedland, connus sous les noms de Boris Efimov (fameux caricaturiste soviétique) et Mikhaïl Koltsov (journaliste, militant politique), et que ce dernier, avant d'engager Vertov en 1918 dans les *Actualités hebdomadaires* (*le Kino-nedelia*), se retrouvera avec lui sur les bancs de l'Institut Behkterev...

- 6 Aux effets du « milieu » s'ajoutent les circonstances historiques qui imposent des contraintes et ouvrent des possibilités nouvelles. Au déclenchement de la guerre de 1914, les Juifs et les populations germanophones des régions limitrophes de la frontière de l'empire russe (actuelles Pologne, Ukraine, Biélorussie), suspectes de trahison aux yeux du commandement militaire, sont « déplacées ». En 1915 la famille Kaufman est chassée de Bialystok avant même que les Allemands ne l'aient prise. Comme six millions d'autres personnes au cours des années de guerre. Ils perdent tous leurs bagages et trouvent refuge à Pétrograd (le Tsar a débaptisé Saint-Petersbourg, nom à consonnance germanique, pour la russifier) où se trouve déjà David, admis à l'Institut de Psychoneurologie l'année précédente. Cet institut est un établissement privé, prestigieux, dirigé par un éminent savant, Vladimir Bekhterev (1857-1927). On peut envisager cette admission – qui n'était pas ignorée des précédentes biographies – de diverses manières là aussi. On a souvent rapproché les recherches réflexologiques, sur le système nerveux, le cerveau, les travaux de psychiatrie de cet institut et les parti-pris rythmiques du montage vertovien, ses théories sur l'homme-machine. Valérie Pozner avait ouvert la voie avec « Vertov before Vertov : psychoneurology in Petrograd » (dans Thomas Tode, Barbara Wurms, dir., *Dziga Vertov, Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, 2006) et MacKay nous dessille à ce sujet : sur les deux années de cours qu'a suivies Kaufman et sur l'enseignement proprement médical et de psychologie expérimentale qu'il aurait reçu, on ne sait rien. Mieux vaut, pour MacKay, partir là aussi de la notion de *milieu* et en tirer des enseignements plus tangibles, car ce qu'« à l'institut, Kaufman a acquis (sans le savoir !) » c'est « à la fois certains des instruments pratiques et certaines des idéologies et des préoccupations formelles qui lui ont permis par la suite de construire "Vertov" » (p. 69).

- 7 La première chose à retenir est que si David *peut* s'inscrire dans cet institut c'est parce qu'on y admet sans restriction les Juifs (et les femmes). Deuxièmement que sa tante, Macha Halpern (sœur de sa mère), on l'a dit, a elle-même suivi des études médicales dans cet institut jusqu'en 1910. Troisièmement que les enseignements durant les deux années propédeutiques sont extrêmement étendus et ouvrent à des domaines tout autres que la seule psychologie – outre chimie, physique, biologie, il y a sociologie, philosophie, mathématiques, géologie, histoire mondiale, histoire de l'art, littérature, logique et épistémologie... (p. 73). Quatrièmement que les enseignants de cet Institut, à commencer par son directeur, sont en bon nombre de tendance progressiste, socialisante : Bekhtériev a remis en cause le système capitaliste, critiqué le régime tsariste et son institut a été menacé de fermeture, lui-même destitué comme directeur pendant un temps. Cinquièmement que les étudiants qui fréquentent cet institut sont, pour un certain nombre, politisés (SR, socialistes de diverses tendances), qu'il se tient des meetings, des prises de parole contre la guerre (les étudiants sont sursitaires mais menacés d'être mobilisés à leur tour). Il est probable que ces phénomènes transparaissent dans les enseignements et la vie de l'institut et que l'étudiant Kaufman, s'il a « échappé » à des prises de conscience antérieures (à Bialystok pour les raisons évoquées plus haut) ait pu y être sensible. Ce qui est sûr c'est qu'au sein de ce milieu il va côtoyer des personnes dont certaines vont devenir proches et jouer un rôle dans l'orientation de sa carrière : on retrouve, en effet, à l'Institut, Mikhaïl Kolstov qui engagera Vertov dans les « Actualités » en 1918 et le soutiendra par la suite : « la chance de Vertov tient avant tout dans ses liens avec Koltsov : sans l'intervention de celui-ci il n'aurait jamais fait de film » (p. 162). En outre, également étudiant à l'Institut, voici Grigori Boltianski. Ce membre du Parti social-démocrate russe (sans doute dans l'aile menchévik), s'est investi dès 1910 et 1913 dans la définition d'un cinéma prolétarien et dans la critique du cinéma en régime capitaliste (p. 95) et il va jouer un rôle important, par la suite, comme théoricien et praticien du cinéma de chronique au sein du Comité Skobelev en charge des actualités depuis 1914. Pour MacKay il joue un rôle « crucial » et peu étudié dans l'histoire du cinéma soviétique de non-fiction. Vertov aura affaire à lui et il n'est pas douteux qu'il apprenne beaucoup auprès de lui et que sa doctrine du cinéma « non-joué » lui doive, comme sa politisation et son adoption du marxisme. Voici encore Gueorgui Tasin (qu'on retrouvera aux studios de Kiev) et Larissa Reisner, brillante oratrice, proche des peintres et des poètes (notamment de Mandelstam) qui adhéra au parti bolchévik en 1918 avant de mourir du typhus (pp. 88-90). Tous sont étudiants en même temps que Kaufman, ainsi qu'Abram Room, futur cinéaste également. Ce milieu est un lieu d'apprentissage (le film scientifique) et d'intégration.
- 8 David va ensuite fréquenter un nouveau *milieu*, celui des cafés d'avant-garde à Moscou en 1917, celui des Futuristes, et forger à cette occasion l'admiration qu'il vouera sa vie durant à Maïakovski. Il va s'adonner à des expériences sur le son et la poésie sonore, alors qu'il a intégré l'École militaire de musique Chuguiev en septembre 1916. Enfin il va trouver un emploi dans la nouvelle administration soviétique de la culture en étant recruté par Koltsov, on l'a vu. Mais c'est moins cette entrée dans le *Kino-nedelia* (plus de 40 numéros hebdomadaires auxquels Vertov collabore inégalement et qu'on ne saurait lui « attribuer » comme ses œuvres dans une filmographie), qui, pour MacKay, va le marquer de manière structurante sur la longue durée, que l'expérience du ciné-train de propagande de 1919-1921. Il devient alors un propagandiste.

- 9 Cette expérience est centrale et elle étend ses caractères dans toute l'œuvre de Vertov. La pratique propagandiste, telle qu'exercée dans le cadre de ce ciné-train, avec les prises de paroles, les affiches, les peintures « murales » démonstratives sur les parois des wagons, le contact avec les populations rurales, les ouvriers des provinces, etc. ce sont là des expériences formatrices pour Vertov que ne connaîtra jamais un Eisenstein : urbain, exerçant à Moscou dans le champ artistique puis cinématographique, sans jamais se trouver en interaction avec les publics ordinaires. Seul peut-être le tournage de *la Ligne générale* l'en approchera, mais le texte un peu cavalier qu'il écrira à ce sujet (« Un beau film » publié dans *Monde* du 23 mars 1929) inscrit la distance sociale qu'il conserve avec les simples citoyens des villages et des petites bourgades. Sa quête des « types » revient, *volens nolens*, à traverser les individus concrets qu'il a en face de lui au profit d'une nomenclature abstraite. Chez Vertov cette expérience de propagandiste instille son écriture visuelle, jusque dans ce recours au bonimenteur comme instance d'énonciation dans *la 6^e Partie du monde* en quelque sorte (sans établir ce lien génétique avec le ciné-train je l'avais déduit de l'analyse du film dans mon « Vertov bonimenteur » à Udine en 1997, repris dans *Puissances du cinéma*).
- 10 Il est impossible de rendre compte ici de tous les aspects que les recherches et les réflexions de MacKay renouvellent de fond en comble et il est frustrant de devoir se limiter. Bornons-nous à en citer un ou deux. Ainsi l'examen approfondi de cette notion de *khronika*, un mot russe qu'il est erroné de traduire par « actualités » (*newsreel*), comme c'est généralement le cas, car son champ sémantique est plus vaste (comprenant le documentaire, le film scientifique). On a choisi de le rendre par « chronique » dans la dernière édition des écrits de Vertov (qui use de la forme adjectivale), mais il reste pour autant quelque peu mystérieux. MacKay ouvre une interrogation nouvelle à son propos en revenant à Grigori Boltianski qui, en 1926, a parlé de *khronika* comme « la première forme de cinéma à être apparue », mais en établissant immédiatement une distinction entre *khronika* comme « ce qui est consacré à la capture d'événements à l'écran (un défilé en l'honneur de la reine Victoria, le couronnement de Nicolas II), et d'autres formes de tournage en dehors du studio », notamment le genre de films connus en Russie sous le nom de *vidováia*, contemporains de la *khronika* proprement dite. Ce dernier mot est peut-être un calque du français « vue » ou « scène » (*vid* signifie vue) comme le suggère un texte de Jemtchoujni à propos de *la 6^e partie du monde* (*Novy zritel*, 19 octobre 1926) : « Les événements sont reliés non parce qu'ils se suivent les uns les autres chronologiquement (comme dans la *khronika*), ou [pour leur proximité spatiale] comme dans les films de vues, ils sont reliés entre eux pour leurs caractéristiques thématiques ». Ces distinctions permettent de revenir sur la critique que Viktor Chklovski adresse à Vertov (repris dans l'édition de ses *Textes sur le cinéma*, L'Âge d'Homme, 2011) de manquer de précision dans l'identification des vues (qui ? où ? quand ?), critique « factualiste » qui s'adresse à un cinéma de la vue et de *khronika* alors que Vertov développe un propos d'une autre nature. Kopaline avait établi une distinction entre les films de chronique ordinaires « simple reflet des faits » et le documentaire publiciste (*publitsisticheski*) qui offre une « généralisation » à partir des faits et des événements (*Sovietskaia dokoumental'naia kinematografiia*, Moscou 1950). On reconnaît la distinction canonique chez Eisenstein entre l'*obraz* et l'*izobrajénie* et la distinction du même Eisenstein entre l'empreinte « telle quelle » des événements de la *khronika* et l'organisation « ornementale » vertovienne (2^e niveau qui, selon lui, doit être dépassé par un 3^e qui est l'art : dans ses *Notes pour une Histoire du cinéma*, AFRHC, 2016). Ainsi Ilya Trainine chassa Vertov de

Sovkino en 1927 en disant qu'il n'y avait pas de différence entre un cinéaste de fiction et un monteur tel que lui qui, artificiellement, attache des vues prélevées dans une filmothèque.

- 11 Mais si la controverse a été tranchée en faveur de Vertov dans les années 1960, cette victoire n'est pas allée sans un prix à payer, dit MacKay : l'argument de base de Chklovski n'est pas, en effet, réfutable par le recours à l'autonomie artistique (il n'est pas d'accord sur ce point avec Jeremy Hicks), l'ambition vertovienne ne peut pas se ramener à un subjectivisme artistique. Nul doute que les deux prochains volumes, qui traiteront des périodes où Vertov va réaliser ses grands films, ne l'établissent avec toute la précision et la profondeur qu'a su mettre l'auteur dans celui-ci. On les attend avec impatience.